文章编号:1003-7721(2015)04-0067-07

《乐学轨范》之
“六十调”、“时用雅乐十二律七声图”研究

王洪军

摘　要:文章在对《乐学轨范》卷之一的“六十调”及“时用雅乐十二律七声图”全面解读的基础上,将其同晚于该书 33 年成书的《钟律通考》之“六十调”及“八十四声”进行了比较探讨,并对中国传统音乐理论的建构提出了三点新认识。

关键词:《乐学轨范》;六十调;八十四声;中国传统音乐理论建构

朝鲜世子右宾客臣成俔为《乐学轨范》(后简称《轨范》)自序云:“……今殿下,以圣继圣,仰遵成宪。发前圣所未发,兴礼乐于大平。此其时矣,乐院所藏仪轨及谱,年久断烂,其幸存者,亦疏略讹谬,事多遗阙。爰命武灵君臣柳子光及臣俔与主簿臣申末平、典乐臣朴棍、臣金福根等,更加仇校。先言作律之原,次言用律之方。及夫乐器仪物形体制作之事,舞蹈缀兆进退之节,无不备载。书成,名曰《乐学轨范》。臣窃惟,夫五音十二律,乐之本也。……甚矣乐之为难也,好音过耳而便灭,灭则无迹。犹影之有形而聚,无形而散也。苟能有谱则可知缓急,有图则可辨形器,有籍则可知施措之方。此臣等所以不揆鄙拙而撰之也。弘治六年癸丑八月上澣,资宪大夫礼曹判书兼同知春秋馆事、世子右宾客臣成俔谨序。”[①]从以上“自序”引文可略知《轨范》之著述背景、缘由,参与著述者,著述的框架内容,著述风格之成因,著述时间等。

《四库大辞典》【乐学轨范】辞条释文言:“九卷。朝鲜成俔等撰。俔字磬叔,号慵斋,天顺进士,聪秀好学,为官清正。成宗时奉敕删定乐书,拜礼曹判书,著述颇多,《乐学轨范》为其中之一。此书前有作者自序,后有李廷龟跋,共分九卷:卷一为音调律吕诸图说,皆援据蔡元定《律吕新书》及陈旸《乐书》,间附考证。卷二为雅乐俗乐陈设图说,载乐舞乐工鼓吹节次以及乐章等事。卷三卷四卷五为高丽史乐志,详载乐队内容及排列作队诸图。成氏云高丽之乐有雅、唐、乡三种,有的用于祭祀,有的奏于朝会宴飨,有的习于乡堂俚语、亦有的互相交奏。卷六卷七为雅部、唐部、乡部乐器图说,其中的雅部、唐部均参考《周礼》、陈旸《乐书》、《文献通考》等书所述,即中国乐;乡部有玄琴、乡琵琶等,则为彼国自有。卷八卷九为呈才仪物服饰

---

① [朝]成俔:《乐学轨范》,首尔:民族文化推进会 1981 年版,第 1–3 页。

诸图说,详举形体制造种种。此书为朝鲜官修乐书。”②由该辞条释文又不难了解到《轨范》之更为具体的著述构架与内容,以及相关理论的出处与归属等。

仅从以上所列“自序”引文与“辞条释文”已可意识到这是一部成书于 1493 年(笔者注:“弘治”元年为 1488 年,故“弘治六年”当为 1493 年)的不可多得的乐书。对其开展相关研究的重要性不只体现在对那个时代朝鲜乐史的认知与建构,亦体现在对中朝乐交流史的认知。其认知成果必将对当今音乐创作多元价值取向有所启发与贡献。

本文取《轨范》卷一之“六十调”、“时用雅乐十二律七声图”为研究对象,希望其对最终全面完整解读《轨范》有益!

一、六十调

“六十调”③题下云:

古正律墨书,半声朱书,变律朱书。半声墨书(笔者注:前言“朱书”,现又言“墨书”,当指古之“朱书”现改为“墨书”)。朱书半声即清声。半字别书文繁,于本字,只加氵,作清声耳。

将此题下所云与“六十调”实际展示之书写相对照可知,著述者仍墨书正律,朱书变律(这里用字符底纹的形式代之);但改朱书半声为墨书半声,并且不再以加“半”字的形式表达半声,而是以于本字前加“氵”的形式表达。

按照上述书写约定展示出的“六十调”,按十二律吕的顺序可分为十二个单元,每单元有五调,十二单元合计六十调。为清楚起见,现将十二律平均分成三组,每组“四律”,依次给出上、中、下三张“六十调表”,见表 1、表 2、表 3。

著述者在详细列出“六十调”后,又对“六十调”的理论加以阐释如下:

《律吕新书》云:十二律旋相为宫,各有七声,合八十四声。宫声十二,商声十二,角声十二,徵声十二,羽声十二,凡六十声,为六十调。其变宫十二,在羽声之后宫声之前;变徵十二,在角声之后,徵声之前;宫不成宫,徵不成徵,凡二十四声,不可为调。黄钟宫至夹钟羽,并用黄钟起调、黄钟毕曲。大吕宫至姑洗羽,并用大吕起调、大吕毕曲(他宫仿此),是为六十调。

六十调即十二律也, 十二律即一黄钟也:黄钟生十二律,十二律生五声二变,五声各为纲纪,以成六十调;六十调皆黄钟损益之变也。宫商角三十六调,老阳也,其徵羽二十四调,老阴也,调成而阴阳备也。

可见,《轨范》的“六十调”理论源自宋人蔡元定的《律吕新书》。

蔡氏“六十调”理论之下的注文云:

旋相为宫,若到应钟为宫,则下四声都当低去,所以有半声,亦谓之子声,近时所谓清声是也。

乐家大率最忌臣民陵君,故商声不得过宫声。

如应钟为宫,其声最短而清,或蕤宾为之商,则是商声高似宫声,为臣陵君,不可用。遂乃用蕤宾律,减半为清声以应之。虽然减半,只是此律,故亦能相应也。

若以黄钟为宫,则余律皆顺。若以其他律为宫,便有相陵处。今且以黄钟言之,自第九宫,后四宫则或为角或为羽或为商或为徵。若以为角,则是民陵其君,若以为商,则是臣陵其君。徵为事,羽为物,皆可类推。故制黄钟四清声用之。清声短,其律之半,是黄钟清长四寸半也。若后四宫,用黄钟为角、徵、商、羽则以四清声代之,不可用黄钟本律,以避陵慢。沈存中云:唯君臣民不可相陵,事物则不必避。律法,应钟为宫,则大吕半声为商也。

此处注文对理解下列《乐记》“乐本篇”之文字不无启发:

宫为君,商为臣,角为民,徵为事,羽为物。五者不乱,则无怗懘之音矣。宫乱则荒,其君骄;商乱则陂,其官坏;角乱则忧,其民怨;徵乱则哀,其事勤;羽乱则危,其财匮。五者皆乱,迭相陵,谓之慢。如此,则国之灭亡无日矣。④

何为“五者皆乱,迭相陵”?根据“注文”之

② 李学勤、吕文郁(主编):《四库大辞典》,长春:吉林大学出版社 1996 年版,第 634 页。

③ [朝鲜]成俔:《乐学轨范》,第 5–9 页。

④ 蔡仲德(注译):《中国音乐美学史》(增订版),北京:人民音乐出版社 2004 年版,第 273 页。

表 1　“六十调” 表(上)

调位	调名	宫位	商位	角位	变徵位	徵位	羽位	变宫位
黄钟	宫调	黄(下五宫)	太(下四上一)	姑(下三上二)	蕤	林(下二上三)	南(下一上四)	应
	商调	无(下一上四)	潢(下五宫)	汰(下四上一)	潳	沖(下三上二)	淋(下二上三)	湳
	角调	夷(下二上三)	无(下一上四)	潢(下五宫)	汰	浹(下四上一)	沖(下三上二)	淋
	徵调	仲(下三上二)	林(下二上三)	南(下一上四)	应	潢(下五宫)	汰(下四上一)	潳
	羽调	夹(下四上一)	仲(下三上二)	林(下二上三)	南	无(下一上四)	潢(下五宫)	汰
大吕	宫调	大(下五宫)	夹(下四上一)	仲(下三上二)	林	夷(下二上三)	无(下一上四)	潢
	商调	应(下一上四)	汏(下五宫)	浹(下四上一)	沖	濊(下三上二)	洟(下二上三)	潕
	角调	南(下二上三)	应(下一上四)	汏(下五宫)	浹	潳(下四上一)	濊(下三上二)	洟
	徵调	蕤(下三上二)	夷(下二上三)	无(下一上四)	潢	汏(下五宫)	浹(下四上一)	沖
	羽调	姑(下四上一)	蕤(下三上二)	夷(下二上三)	无	应(下一上四)	汏(下五宫)	浹
太簇	宫调	太(下五宫)	姑(下四上一)	蕤(下三上二)	夷	南(下二上三)	应(下一上四)	汏
	商调	黄(下一上四)	太(下五宫)	姑(下四上一)	蕤	林(下三上二)	南(下二上三)	应
	角调	无(下二上三)	潢(下一上四)	汰(下五宫)	潳	沖(下四上一)	淋(下三上二)	湳
	徵调	林(下三上二)	南(下二上三)	应(下一上四)	汏	汰(下五宫)	潳(下四上一)	濊
	羽调	仲(下四上一)	林(下三上二)	南(下二上三)	应	潢(下一上四)	汰(下五宫)	潳
夹钟	宫调	夹(下五宫)	仲(下四上一)	林(下三上二)	南	无(下二上三)	潢(下一上四)	汰
	商调	大(下一上四)	夹(下五宫)	仲(下四上一)	林	夷(下三上二)	无(下二上三)	潢
	角调	应(下二上三)	汏(下一上四)	浹(下五宫)	沖	濊(下四上一)	洟(下三上二)	潕
	徵调	夷(下三上二)	无(下二上三)	潢(下一上四)	汰	浹(下五宫)	沖(下四上一)	淋
	羽调	蕤(下四上一)	夷(下三上二)	无(下二上三)	潢	汏(下一上四	浹(下五宫)	沖

表 2　“六十调” 表(中)

调位	调名	宫位	商位	角位	变徵位	徵位	羽位	变宫位
姑洗	宫调	姑(下五宫)	蕤(下四上一)	夷(下三上二)	无	应(下二上三)	汏(下一上四)	浹
	商调	太(下一上四)	姑(下五宫)	蕤(下四上一)	夷	南(下三上二)	应(下二上三)	汏
	角调	黄(下二上三)	太(下一上四)	姑(下五宫)	蕤	林(下四上一)	南(下三上二)	应
	徵调	南(下三上二)	应(下二上三)	汏(下一上四)	浹	潳(下五宫)	濊(下四上一)	洟
	羽调	林(下四上一)	南(下三上二)	应(下二上三)	汏	汰(下一上四)	潳(下五宫)	濊
仲吕	宫调	仲(下五宫)	林(下四上一)	南(下三上二)	应	潢(下二上三)	汰(下一上四)	潳
	商调	夹(下一上四)	仲(下五宫)	林(下四上一)	南	无(下三上二)	潢(下二上三)	汰
	角调	大(下二上三)	夹(下一上四)	仲(下五宫)	林	夷(下四上一)	无(下三上二)	潢
	徵调	无(下三上二)	潢(下二上三)	汰(下一上四)	潳	沖(下五宫)	淋(下四上一)	湳
	羽调	夷(下四上一)	无(下三上二)	潢(下二上三)	汰	浹(下一上四)	沖(下五宫)	淋
蕤宾	宫调	蕤(下五宫)	夷(下四上一)	无(下三上二)	潢	汏(下二上三)	浹(下一上四)	沖
	商调	姑(下一上四)	蕤(下五宫)	夷(下四上一)	无	应(下三上二)	汏(下二上三)	浹
	角调	太(下二上三)	姑(下一上四)	蕤(下五宫)	夷	南(下四上一)	应(下三上二)	汏
	徵调	应(下三上二)	汏(下二上三)	浹(下一上四)	沖	濊(下五宫)	洟(下四上一)	潕
	羽调	南(下四上一)	应(下三上二)	汏(下二上三)	浹	潳(下一上四)	濊(下五宫)	洟
林钟	宫调	林(下五宫)	南(下四上一)	应(下三上二)	汏	汰(下二上三)	潳(下一上四)	濊
	商调	仲(下一上四)	林(下五宫)	南(下四上一)	应	潢(下三上二)	汰(下二上三)	潳
	角调	夹(下二上三)	仲(下一上四)	林(下五宫)	南	无(下四上一)	潢(下三上二)	汰
	徵调	黄(下三上二)	太(下二上三)	姑(下一上四)	蕤	林(下五宫)	南(下四上一)	应
	羽调	无(下四上一)	潢(下三上二)	汰(下二上三)	潳	沖(下一上四)	淋(下五宫)	湳

表 3　“六十调”表(下)

调位	调名	宫位	商位	角位	变徵位	徵位	羽位	变宫位
夷则	宫调	夷(下五宫)	无(下四上一)	潢(下三上二)	汰	浃(下二上三)	浺(下一上四)	淋
	商调	蕤(下一上四)	夷(下五宫)	无(下四上一)	潢	汏(下三上二)	浃(下二上三)	浺
	角调	姑(下二上三)	蕤(下一上四)	夷(下五宫)	无	应(下四上一)	汏(下三上二)	浃
	徵调	大(下三上二)	夹(下二上三)	仲(下一上四)	林	夷(下五宫)	无(下四上一)	潢
	羽调	应(下四上一)	汏(下三上二)	浃(下二上三)	浺	蕤(下一上四)	洟(下五宫)	潕
南吕	宫调	南(下五宫)	应(下四上一)	汏(下三上二)	浃	潴(下二上三)	蕤(下一上四)	洟
	商调	林(下一上四)	南(下五宫)	应(下四上一)	汏	汰(下三上二)	潴(下二上三)	蕤
	角调	仲(下二上三)	林(下一上四)	南(下五宫)	应	潢(下四上一)	汰(下三上二)	潴
	徵调	太(下三上二)	姑(下二上三)	蕤(下一上四)	夷	南(下五宫)	应(下四上一)	汏
	羽调	黄(下四上一)	太(下三上二)	姑(下二上三)	蕤	林(下一上四)	南(下五宫)	应
无射	宫调	无(下五宫)	潢(下四上一)	汰(下三上二)	潴	浺(下二上三)	淋(下一上四)	湳
	商调	夷(下一上四)	无(下五宫)	潢(下四上一)	汰	浃(下三上二)	浺(下二上三)	淋
	角调	蕤(下二上三)	夷(下一上四)	无(下五宫)	潢	汏(下四上一)	浃(下三上二)	浺
	徵调	夹(下三上二)	仲(下二上三)	林(下一上四)	南	无(下五宫)	潢(下四上一)	汰
	羽调	大(下四上一)	夹(下三上二)	仲(下二上三)	林	夷(下一上四)	无(下五宫)	潢
应钟	宫调	应(下五宫)	汏(下四上一)	浃(下三上二)	浺	蕤(下二上三)	洟(下一上四)	潕
	商调	南(下一上四)	应(下五宫)	汏(下四上一)	浃	潴(下三上二)	蕤(下二上三)	洟
	角调	林(下二上三)	南(下一上四)	应(下五宫)	汏	汰(下四上一)	潴(下三上二)	蕤
	徵调	姑(下三上二)	蕤(下二上三)	夷(下一上四)	无	应(下五宫)	汏(下四上一)	浃
	羽调	太(下四上一)	姑(下三上二)	蕤(下二上三)	夷	南(下一上四)	应(下五宫)	汏

所云简而言之,那就是商、角、徵、羽四声“超过”了宫声。解决的途径是“制四清声用之”。

对“注文”之“误”著述者按曰:

此注曰,应钟为宫,或蕤宾为之商,则不知所据,恐以大吕之误书也。

笔者以为著述者此处“按曰”所言是。

著述者对已列出的“六十调”又加按曰:

律有十二声,而只用七声,旋为五调,以成六十调。我国用律,雅乐则用七声,俗乐则不用二变,只使五声。声有清浊,下五下四下三下二下一,浊宫商角徵羽也;宫上一上二上三上四,清宫商角徵羽也。今于六十调各律之下,别书上下一二之法,以便观览。

由此,这里所列“六十调”因所用为“七声”,故当为“雅乐”体系;而因“五声各为纲纪”,故对其同主音调的各调五声声位又做出了统一的标记,这一标记的依据是宫调五声的浊清声位:下五、下四、下三、下二、下一,依次对应的是浊宫、商、角、徵、羽;宫、上一、上二、上三、上四,依次对应的是清宫、商、角、徵、羽。

著述者还对“六十调”之“注文”加按:

六十调注曰:自第九宫,后四宫用黄钟为角徵商羽则以四清声代之,此独言黄钟四清声也。四宫,乃夷则夹钟无射仲吕也。黄钟于夷则为角,夹钟为羽,无射为商,仲吕为徵,皆取黄钟半声而用之。至于应钟,皆取诸律清声以为商角徵羽。今雅乐只置黄钟大吕太簇夹钟半声,即四清声也。究其所由,盖取君臣民不可相陵,而事物则不必避之义。至夷则南吕无射应钟四宫,始用清声为商角:夷则宫之角,无射宫之商,用清黄钟;南吕宫之角,应钟宫之商,用清大吕;无射宫之角,用清太簇;应钟宫之角,用清夹钟;以避臣民陵君。林钟以下至应钟宫,则复取全声为徵羽,即事物则不必避也。今图时用雅乐十二律七声于后。

二、时用雅乐十二律七声图

“时用雅乐十二律七声图”[⑤]题下云:

⑤ [朝鲜]成俔:《乐学轨范》,第 9 页。

只用黄钟、大吕、太簇、夹钟四清声。

为清楚起见，现将著述者给出的“时用雅乐十二律七声图”转换成表格的形式，见表 4。

表 4　“时用雅乐十二律七声图”

律序	宫位	商位	角位	变徵位	徵位	羽位	变宫位
黄钟	黄	太	姑	蕤	徵	南	应
大吕	大	夹	仲	林	夷	无	潢
太簇	太	姑	蕤	夷	南	应	汏
夹钟	夹	仲	林	南	无	潢	汰
姑洗	姑	蕤	夷	无	应	汏	浃
仲吕	仲	林	南	应	潢	汰	姑
蕤宾	蕤	夷	无	潢	汏	浃	仲
林钟	林	南	应	汏	汰	姑	蕤
夷则	夷	无	潢	汰	浃	仲	林
南吕	南	应	汏	浃	姑	蕤	夷
无射	无	潢	汰	姑	仲	林	南
应钟	应	汏	浃	仲	蕤	夷	无

三、六十调、时用雅乐十二律七声图探讨

本节探讨建立在与[明]倪复《钟律通考》[⑥]（后简称《通考》）之“六十调”、“八十四声”比较的基础上。根据倪复之同郡人张邦奇所作《钟律通考序》末尾所言“嘉靖丙戌秋七月书成”可知，《通考》当成书于 1526 年（笔者注：“嘉靖”元年为 1522 年壬午年，“壬午”至“丙戌”相隔 4 年，故“嘉靖丙戌”年当为 1526 年）。其比成书于 1493 年的《乐学轨范》晚 33 年。据笔者考察《通考》共六卷，计 28 章。“六十调”出自《通考》卷五之第 22 章，“八十四声”出自卷四之第 21 章。[⑦]

（一）关于“六十调”

笔者在《“旋宫”“八十四声”“六十调”——[明]倪复 < 钟律通考 > 的研究报告》[⑧]（后简称《报告》）文中，对《通考》之“六十调”有如下报告：

“六十调”是建立在十二本律之上的六十调，每一本律上立宫、商、角、徵、羽五调，十二本律合而为六十调。采用“之调”命名法，每一本律上的五调为同主音系统调，其起调毕曲首尾皆用本宫，如黄钟本律五调黄钟宫、无射商、夷则角、仲吕徵、夹钟羽，其主音调高皆为黄钟；同律名五调为同宫系统调，如黄钟宫、黄钟商、黄钟角、黄钟徵、黄钟羽，其宫位皆为黄钟，故六十调其实即十二宫调；六十调采用相同的音阶形式，即今之所谓雅乐音阶或古音阶，“宫不成宫”之变宫，“徵不成徵”之变徵，凡二十四声，不可为调；六十调之十二宫调，除黄钟宫调七声皆为全律正声，其余十一律宫调七声皆用到“半声”。

重读此报告，现认为相关律制理论的信息于此亦应有所呈现。故接已有报告起码还应做如下补充：

建立在十二本律之上的六十调，其实际用律为十八律，即十二本律加变律黄钟、变律林钟、变律太簇、变律南吕、变律姑洗、变律应钟——六变律——组成的十八律律制。

仅从“六十调”之呈现而言，《轨范》与其 33 年后成书的《通考》有着相同的理论渊源——蔡元定的《律吕新书》；二者在标记形式上的差异主要体现在如下几点：

1.“半声”，亦称之谓“半律”、“子声”、“清声”，《通考》采用的是“律名”后加“半”字的形式，《轨范》则采用“律名”前加“氵”三点水儿的形式。

2.“变律”，《通考》采用的是“律名”后加“变”字的形式，《轨范》则采用字迹颜色的变化与“正律”加以区分，即“正律”为“墨书”，“变律”则用“朱书”。本文用字符底纹的形式代“朱书”。

3.为了强调五声的“纲纪”地位，《轨范》还对“六十调”同主音调的各调五声声位做出了统一的标记，这一标记的依据是宫调五声的浊清声位：下五、下四、下三、下二、下一，依次对

⑥ [明]倪复：《钟律通考》，台北：台湾商务印书馆 1986 年版。

⑦ 王洪军：《钟律研究》，上海：上海音乐学院出版社 2007 年版，第 26 页。

⑧ 王洪军：《“旋宫”“八十四声”“六十调”——[明]倪复 < 钟律通考 > 的研究报告》，《文化艺术研究》2012 年第 2 期，第 74–83 页。

应的是浊宫、商、角、徵、羽;宫、上一、上二、上三、上四,依次对应的是清宫、商、角、徵、羽。其标记形式为:于五声各自所处律之律名后加浊清下上之声位。

"六十调"呈现后,《通考》与《轨范》在相关理论阐述上的差异主要有如下几点:

1.《轨范》对《律吕新书》的引用量少于《通考》:尽管其皆始自"十二律旋相为宫,各有七声,合八十四声",但《轨范》引至"宫商角三十六调,老阳也,其徵羽二十四调,老阴也,调成而阴阳备也"毕,而《通考》则继续引用至"盖一阳之中又自有阴阳也。非知天地之化育者,不能与于此"毕。《通考》多出的引文涉及到日辰之数、律吕之数、六十调及其相互关系以及阴阳归属。

2.《轨范》引毕蔡氏"六十调"理论后,又对其后的"注文"加以引用,并加"按"订正"注文"之误。所引用"注文"取"乐家大率最忌臣民陵君"的视角对"半声"产生、运用的原因做出阐释。而《通考》则取朱子"声顺"的视角阐释之。

3.《轨范》中不见《通考》中的如下相关论述:(1)"起调毕曲首尾皆用本宫"的解释;(2)结合《周礼·春官·大司乐》用乐所展开的论述。

(二)关于"时用雅乐十二律七声图"

笔者在《报告》文中,对《通考》之"八十四声"有如下报告:

"八十四声"是建立在十二正律宫亦即十二均基础上的八十四声,每均有七声,即宫、商、角、徵、羽五正声及变宫、变徵二变声,十二均合而为八十四声。由此,八十四声含六十正声,二十四变声;从所用声律之全、半而言,八十四声则有四十五全律声,三十九半律声(半声),其中大吕、太簇宫一半声,夹钟、姑洗宫二半声,蕤宾、林钟宫四半声,夷则、南吕宫五半声,无射、应钟宫六半声,仲吕为十二律之穷,仲吕宫三半声;从所用声律之正、变而言,八十四声则有六十三正律声,二十一变律声,其中蕤宾宫一变律,大吕宫二变律,夷则宫三变律,夹钟宫四变律,无射宫五变律,仲吕宫六变律。其宫位与声位皆按纯五度关系排列,十二均结构一致统一,十二律宫的律体系构成是增加了6变律的18律。

《轨范》之"时用雅乐十二律七声图"亦为"八十四声",但其同《通考》"八十四声"的差异有如下几点:

1.《轨范》以十二律为序建构"八十四声图",《通考》则以十二宫为序建构"八十四声图",因十二律对应十二宫,故二者在建构程序上似没有本质差异。

2.《轨范》之"八十四声图"建立在十二正律体系之上,《通考》则建立在蔡元定十八律体系之上。

3.《轨范》"只用黄钟、大吕、太簇、夹钟四清声","八十四声"中有六十二全正律声,二十二半正律声(清声)。《通考》则用大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、夷则、无射八正律"清声",用黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗五变律"清声"。"八十四声"中则有四十五全律声,三十九半律声(清声),其中四十五全律声中有三十九全正律声,六全变律声;三十九半律声中有二十四半正律声,十五半变律声。

结　语

本文在对《轨范》卷之一的"六十调"及"时用雅乐十二律七声图"全面解读的基础上,将其同晚于《轨范》33 年成书的《通考》之"六十调"及"八十四声"进行了比较探讨,现初步得出如下结论:

1.《轨范》与《通考》"六十调"之理论渊源相同,其皆来自蔡元定的《律吕新书》。"六十调"理论可概括为:"六十调"是建立在十二本律之上的六十调,每一本律上立宫、商、角、徵、羽五调,十二本律合而为六十调。采用"之调"命名法,每一本律上的五调为同主音系统调,其起调毕曲首尾皆用本宫;同律名五调为同宫系统调,故六十调其实即十二宫调;六十调采用相同的音阶形式,即今之所谓雅乐音阶或古音阶,"宫不成宫"之变宫,"徵不成徵"之变徵,凡二十四声,不可为调;六十调之十二宫调,除黄钟宫调七声皆为全律正声,其余十一律宫调七声皆用到"半声"。建立在十二本律之上的六

十调，其实际用律为十八律，即十二本律加变律黄钟、变律林钟、变律太簇、变律南吕、变律姑洗、变律应钟——六变律——组成的十八律律制。

2.《轨范》与《通考》之“六十调”的标记形式不同：（1）“半声”，亦称之谓“半律”、“子声”、“清声”，《通考》采用的是“律名”后加“半”字的形式，《轨范》则采用“律名”前加“氵”三点水儿的形式；（2）“变律”，《通考》采用的是“律名”后加“变”字的形式，《轨范》则采用字迹颜色的变化，即“正律”为“墨书”，“变律”则用“朱书”；（3）为了强调五声的“纲纪”地位，《轨范》还对“六十调” 同主音调的各调五声声位做出了统一的标记：于五声各自所处律之律名后加浊清下上之声位。

3.《轨范》与《通考》之“六十调”的相关理论阐述亦存在差异：（1）《轨范》对《律吕新书》的引用量少于《通考》；（2）《轨范》取“乐家大率最忌臣民陵君”的视角对“半声”产生、运用的原因做出阐释。而《通考》则取朱子“声顺”的视角阐释之；（3）《轨范》中不见《通考》中“起调毕曲首尾皆用本宫” 的解释以及结合《周礼·春官·大司乐》用乐所展开的论述。

4.《轨范》之“八十四声”同《通考》之“八十四声”有所不同：（1）《轨范》自黄钟律始以相隔半音排定一律的十二律为序建构 “八十四声图”，《通考》则自黄钟律始以相隔纯五度排定一律的十二宫为序建构 “八十四声图”（2）《轨范》之“八十四声图”建立在十二正律体系之上，《通考》则建立在蔡元定十八律体系之上；（3）《轨范》“只用黄钟、大吕、太簇、夹钟四清声”，《通考》则用大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、夷则、无射八正律“清声”，用黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗五变律“清声”。

至此，本文对《轨范》之“六十调”、“时用雅乐十二律七声图”之研究似可暂告一段落。但笔者还想多费点笔墨，发表在本文已得认识基础上的三点新认识：

1.“六十调”，是古已存在的、至今现实中仍切实可行的具有民族特色的中国传统音乐理论。但令人遗憾的是可能认知上的滞后，迄今包括《中国音乐词典》、《中国大百科全书·音乐舞蹈》在内的权威辞书及各种版本的乐理教科书，（恕笔者孤陋寡闻）均不见（或少见）有关“六十调”的系统阐释，窃以为在今后的中国民族音乐理论著述中，应正视这一问题的存在，并使之有所改观。

2.建立在十二正律体系之上的《轨范》之“八十四声”，与建立在蔡元定十八律体系之上的《通考》“八十四声”有着不同的审美取向，前者取“乐家大率最忌臣民陵君”的视角，后者则取朱子“声顺”的视角，一重“传统文化”，一重“乐本体”，其应成为并行的二种不同的中国传统音乐的操守理念而载于中国民族音乐理论著述中，对当下民族音乐的创作当有非同小可的启发意义。

3.“八十四声”不同于“八十四调”，前者是地道中华传统文化，后者则是受西域文化启发而形成的华化传统文化。二者不可混为一谈。

中国传统音乐理论的建构任重而道远，一切急功近利、不切实际的想法建构，最终结果只能是欲速则不达！是以为记。

中图分类号：J609.2
文献标识码：A
DOI：10.3969/j.issn1003-7721.2015.04.009
作者简介：王洪军，男，博士，武汉音乐学院音乐学系教授，硕士研究生导师，图书馆馆长（武汉430060）。
收稿日期：2015-08-02

（责任编辑　刘　莎）

下转 111 页

Investigate and Research on the Seedling Chant *Luo Luo Dong* in Jianli, Hubei Province

TANG Yong-rong

Abstract: Through investigation of *Luo Luo Dong*, the seedling chant in Jianli area of Hubei Province, and organize, analysis the existing data, the author explained its historical reason of forming, development and evolution, lyrics structure, singing process, arts features, and to understanding its important value once more.

Key Words: *Jianghan* folk song, seedling chant, *Luo Luo Dong*, source and course, feature, impart and inherit

下转 73 页

Study on the "Liushi Diao" and "Shi Yong Yayue Shi Er L ü Qi Sheng Tu" *in Yue Xue Gui Fan*

WANG Hong-jun

Abstract: Based on comprehensive analysis and understanding the "Liushi Diao" (sixty tunes) and "Shi Yong Yayue (court music) Shi Er L ü Qi Sheng Tu" in the first volume of *Yue Xue Gui Fan*, and compared explored it with the "Liushi Diao" (sixty tunes) and Bashisi Sheng (eighty four tones) in *Zhong Lü* Tong Kao (written after 33 years), the author proposed three new understanding for construction of Chinese traditional music theory.

Key Words: *Yue Xue Gui Fan*, Liushi Diao (sixty tunes), Bashisi Sheng (eighty four tones), construction of Chinese traditional music theory